T.S. Eliot
La terra guasta: una traduzione[1]

Mario Melchionda
Università di Padova

Abstract. The argument that *The Waste Land* has not been 'our contemporary' for decades now, while its place among the 'modern classics' of poetry is central to any variant of the Western canon, can hardly be refuted. Both the translation of the poem and the short essay offered here explore the cultural implications and consequences of this commonplace on the Italian understanding and rendering of the English text. Finally, the question of a Dantean echo in the title of the poem is once more addressed, in view of a reassessment of the poem's (and the poet's) often claimed *dantismo.*

Avvertenza

Questa traduzione del *Waste Land* apparve in una circostanza commemorativa – il settantesimo anniversario del poema di Eliot – nel n. 77 (dicembre 1992) del mensile di cultura e società "Linea d'ombra", ed è da allora indisponibile. Colgo la grata occasione accademica della pubblicazione di questo volume di scritti in suo onore per offrirla ad Alberto Mioni con alcuni ritocchi e con una versione riveduta della premessa, ora stampata in appendice. Spero che il collega e amico fraterno vi riconosca un esito delle occasioni di dialogo, sgranate nei decenni, che non ci siamo negati sulla traduzione e tanti altri correlati problemi: sempre nel segno condiviso della totale apertura del mestiere di linguista "umano", da cui, perlustrando spazi comuni dentro e fuori dei rispettivi recinti disciplinari, mai ci sentimmo alieni.

[1] Ringrazio Gianfelice Peron per la splendida disamina delle traduzioni europee del titolo del *Waste Land* che ha voluto dedicarmi a testimonianza di una lunga comune consuetudine di studi e di "scambi" eliotiani (Peron 2014: 257-275). La sua non solo è un'esposizione esauriente dello *status quaestionis*, ma nella sezione 2 offre una ricca ricostruzione della presa di coscienza dell'effetto-Dante sulla comprensione di quel titolo (e di Eliot) da parte della cultura italiana del nostro tempo (259-264). La mia nota "Sul titolo del poema" (alle pp. 976-978) deve molto al suo lavoro critico e documentario. La stessa difesa della soluzione traduttiva qui adottata si ispira al capoverso e alla citazione che chiudono la sezione italiana del suo saggio (264): in combinazione, almeno un lettore "interessato" vi coglie una *epoché* piuttosto che un suggello.

La terra guasta[2]
1922

"Nam Sibyllam quidem ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent: *Σίβυλλα τί θέλεις;* respondebat illa: *ἀποθανεῖν θέλω*."

Per Ezra Pound
il miglior fabbro.

I. Liturgia dei defunti

Aprile è il mese più crudele, genera
lillà dalla terra morta, mescola
memoria e desiderio, stimola
pigre radici con pioggia di primavera.
L'inverno ci teneva al caldo, copriva
la terra d'immemore neve, nutriva
esigua vita di tuberi essiccati.
L'estate ci colse, arrivò sullo Starnbergersee
con uno scroscio di pioggia; ci fermammo sotto il colonnato
e andammo avanti, al sole, nel Hofgarten,
e bevemmo caffè, e chiacchierammo un'ora.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
E quando eravamo bambini, e stavamo dall'arciduca,
mio cugino, lui mi portò fuori in slitta
e io avevo paura. Lui disse, Marie,
Marie, tieniti forte. E giù andammo.
Fra le montagne, là ci si sente liberi.
Leggo, gran parte della notte, e d'inverno vado a sud.

Che sono le radici che si afferrano, che branche crescono
da questo petrame? Figlio dell'uomo,
tu non sai dire, né immaginare, perché tu conosci soltanto
un mucchio d'immagini infrante, dove batte il sole,
e l'albero morto non offre riparo, non sollievo il grillo,
né l'arida pietra suono d'acqua. Solo
c'è ombra sotto questa roccia rossa
(Vieni all'ombra di questa roccia rossa),
e io ti mostrerò qualcosa di diverso tanto
dall'ombra tua che al mattino ti segue a grandi passi

[2] La traduzione è stata condotta sul testo vulgato nell'edizione dei *Collected Poems 1909-1962*, l'ultima dell'opera poetica di T. S. Eliot stampata in vita dell'autore (1963) e da lui presumibilmente sorvegliata.

quanto dall'ombra tua che a sera ti si leva incontro:
ti mostrerò la paura in un pugno di polvere.
Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du?
"Mi donasti giacinti la prima volta un anno fa;
mi chiamavano la ragazza dei giacinti."
– Pure, quando tornammo, tardi, dal giardino dei Giacinti,
tu, le braccia ricolme e i capelli umidi, io non potevo
parlare, e gli occhi mi venivano meno, non ero
né vivo né morto, e non sapevo niente,
guardavo nel cuor della luce, il silenzio.
Oed' und leer das Meer.

Madame Sosostris, famosa clairvoyante,
aveva un brutto raffreddore, ciò malgrado
è la donna, si sa, più sapiente d'Europa,
con un mazzo di carte stregato. Ecco, disse,
la vostra carta, il Marinaio Fenicio annegato,
(Perle son quelle ch'erano i suoi occhi. Guarda!)
Ecco qua Belladonna, la Donna delle Rocce,
la donna delle situazioni.
Ecco l'uomo con tre bastoni, ecco la Ruota,
ecco il mercante con un occhio solo, e questa carta,
bianca, è qualcosa che porta sulle spalle,
che mi è proibito vedere. Non trovo
il Penduto. Temete la morte per acqua.
Vedo folle di gente che camminano in tondo.
Grazie. Se vedete la cara Mrs. Equitone,
ditele che l'oroscopo glielo porto io stessa:
bisogna stare proprio attenti, di questi tempi.

Città irreale,
sotto la nebbia bruna di un'alba d'inverno,
una folla fluiva sopra il London Bridge, sì lunga tratta
ch'io non averei creduto che morte tanta n'avesse disfatta.
Sospiri, corti e rari, erano effusi,
e ciascuno fissava gli occhi innanzi ai passi.
Fluiva su per la collina e giù per King William Street,
fino a St. Mary Woolnoth, che batteva l'ore
con un suono smorzato all'ultimo tocco delle nove.
Là vid'io un che conoscevo, e lo fermai gridando: "Stetson!
Tu che stavi con me sulle navi a Mile!

La salma che piantasti l'anno scorso in giardino,
ha iniziato a gemmare? Quest'anno, fiorirà?
Od il sùbito gelo ne ha disturbato il letto?
Tieni lontano il Cane, quello è amico degli uomini,
o con le unghie la disseppellirà!
Tu! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!"

II. Una partita a scacchi

Il Seggio ov'era assisa, come un trono brunito,
riluceva sul marmo, dove lo specchio
retto da colonnine lavorate a tralci e grappoli
da cui spuntava un Cupido dorato
(un altro si nascondeva gli occhi dietro l'ala)
raddoppiava le fiamme di candelabri a sette bracci
riflettendo sul tavolo la luce
cui si levava incontro un favillìo di gioie
profuse con dovizia da astucci di satin.
In fiale d'avorio e vetro colorato,
stappate, i suoi strani profumi sintetici in agguato,
unguenti, ciprie o liquidi, turbavano, annebbiavano,
e annegavano i sensi negli odori; smossi dall'aria
ch'entrava fresca dalla finestra, questi ascendevano,
ispessivano le fiamme allungate delle candele,
ne lanciavano il fumo ai laquearia
ravvivando il motivo a lacunari del soffitto.
Legno di mare enorme nutrito di rame
bruciava verde e arancio, in cornice di pietra colorata,
nella cui luce mesta nuotava un delfino intagliato.
Sul caminetto antico dispiegata
come se una finestra desse sulla scena silvana
era la metamorfosi di Filomela, dal barbaro re
così brutalmente sforzata; pure, là l'usignolo
tutto il deserto empiva d'inviolabile voce
e ancora essa gemeva, e ancora il mondo incalza,
"tiò tiò" a orecchie sozze.
Altri monconi di tempo rinsecchiti
narravano le pareti; forme attonite
s'affacciavano, sporgendosi, zittivano la stanza rinchiusa.
Scalpiccìo sulle scale.
Al bagliore del fuoco, alla spazzola, la chioma
irta di punte fiammeggianti
rilucendo si faceva parola, per poi, selvaggia, acquietarsi.

“Stasera ho i nervi a pezzi. Sì, a pezzi. Stai con me.
Parlami. Perché non parli mai. Parla.
A che pensi? Che pensi? Eh?
Io non so mai a che pensi. Pensa.”

Penso che siamo nel vicolo dei ratti
dove i morti hanno perso le ossa.

“Che cos’è quel rumore?”
Il vento sotto la porta.
“E quel rumore, adesso, che cos’è? Che sta facendo, il vento?”
Niente e ancora niente.
“Non
sai niente? Non vedi niente? Non ricordi
niente?”

Ricordo
Perle son quelle ch’erano i suoi occhi.
“Sei vivo, o no? Che hai nella testa, niente?”

Ma
O O O O quel Motivetto sce-e-kspiriano –
Così elegante
intelligente
“Che devo fare adesso? Che devo fare?
Mi precipito fuori così come mi trovo, mi metto a camminare per la strada
coi capelli in disordine, così. Che faremo domani?
Che mai faremo?”
L’acqua calda alle dieci.
E se piove, una vettura chiusa alle quattro.
E giocheremo una partita a scacchi
comprimendoci occhi senza palpebre in attesa che battano alla porta.

Quando il marito di Lil fu smobilitato, ci ho detto –
Non ce l’ho mandato a dire, ce l’ho detto proprio io,
PER PIACERE SPICCIATEVI SI CHIUDE
adesso che Albert ritorna, aggiustati un poco.
Vorrà vedere che ci hai fatto coi soldi che ti ha dato
per farti mettere qualche dente. Te li ha dati, c’ero io davanti.
Tu te li fai tirare tutti quanti, Lil, e ti fai una bella dentiera,
ci ha detto, quantevveroddìo, non ce la faccio più a guardarti.
E nemmeno io, ci ho detto, e pensa al povero Albert,
dopo quattr’anni sotto le armi, se la vuole spassare,
e se tu non ce la dai, ci stanno altre che ce la danno, ci ho detto.

Ah ci stanno, dice. Una cosa del genere, ci ho detto.
E allora lo so io chi devo ringraziare, dice, e mi buca con gli occhi.
PER PIACERE SPICCIATEVI SI CHIUDE
Se non ti va, tira avanti lo stesso, ci ho detto.
Ci sta chi piglia e sceglie, e tu ci hai niente in mano.
Ma se Albert sparisce, tu poi non dire che non te l'avevo detto.
Non ti vergogni, ci ho detto, che pari una befana.
(E lei ci ha solo trentun anni).
E che ci posso fare, dice, e mi fa una faccia tanto lunga,
so' 'ste pillole che ho preso per liberarmi, dice.
(Ce ne ha già cinque, e con Giorgetto quasi ci restava).
Diceva il farmacista che tutto andava a posto, ma non sono più stata la stessa.
Ma lo sai che sei *proooprio* una scema, ci ho detto.
Be' se Albert non ti lascia stare, ecco qua, ci ho detto.
Che vi sposate a fare se non volete i figli?
PER PIACERE SPICCIATEVI SI CHIUDE
Be' la domenica che Albert venne a casa, avevano fatto il cosciotto
e m'invitarono a mangiare per farmelo sentire quant'era bello caldo –
PER PIACERE SPICCIATEVI SI CHIUDE
PER PIACERE SPICCIATEVI SI CHIUDE
'Notte Bill. 'Notte Lou, 'Notte May. 'Notte.
Ciao ciao. 'Notte. 'Notte.
Buona notte, signore, buona notte, dolci signore, buona notte, buona notte.

III. Il Sermone del Fuoco

Rott'è la tenda del fiume, le ultime dita di foglia
s'afferrano e affondano nella riva molle. Il vento
spazza la terra bruna, non udito. Le ninfe son partite.
Dolce Tamigi, scorri lene, finché dura il mio canto.
Il fiume non si porta bottiglie vuote, carte di panini,
fazzoletti di seta, cartoni, mozziconi
o altri testimoni di notti estive. Le ninfe son partite.
E i loro amici, eredi perditempo di magnati della City:
partiti, non hanno lasciato l'indirizzo.
Sulle acque del Lemano io mi sedetti e piansi…
Dolce Tamigi, scorri lene, finché dura il mio canto.
Dolce Tamigi, scorri lene, ché non parlo né forte né tanto.
Ma alle mie spalle in una raffica gelida odo
ossa che crocchiano e il ghigno dilatato da un orecchio all'altro.

Strisciava piano un ratto tra le piante
trascinandosi il viscido ventre sulla riva

mentre io pescavo nel canale morto
una sera d'inverno dietro il gasometro
ripensando al naufragio del re mio fratello
e alla morte del re padre mio avanti a lui.
Corpi bianchi nudi sul terreno umido basso
e ossa sparse in un angusto solaio secco basso
che solo fa crocchiare la zampa del ratto, un anno dopo l'altro.
Ma alle mie spalle di tanto in tanto odo
suono di clacson e di motori che porteranno
Sweeney da Mrs. Porter a primavera.
Oh che splendido chiaro di luna
su Mrs. Porter e la sua figliola
si fanno il pediluvio con l'acqua minerale
Et O ces voix d'enfant, chantant dans la coupole!

Ciuì ciuì ciuì
tiò tiò tiò tiò tiò tiò
Così brutalmente sforzata
Tereu

Città irreale
sotto la nebbia bruna d'un meriggio d'inverno
Mr. Eugenides, mercante di Smirne
non rasato, una saccoccia piena d'uva passa
C.i.f. Londra: documenti a vista,
m'invitò in francese demotico
al Cannon Street Hotel per colazione
e poi per un weekend al Metropole.

All'ora violetta, quando gli occhi e il dorso
si levano dal tavolo, e la macchina umana attende
come un taxi che sobbalza e attende,
io Tiresia, pur cieco, tra due vite sobbalzando,
vecchio dai seni di femmina vizzi, sto a guardare
all'ora violetta, l'ora della sera che arrancando
ritorna a casa e a casa porta il marinaio dal mare,
la dattilografa a casa all'ora del tè, sparecchia la colazione, accende
il fornello e apparecchia cibi in scatola.
Fuori della finestra perigliosamente sciorinate,
s'asciugano le sue combinazioni, sfiorate dagli ultimi raggi del sole,
sul divano (letto di notte) ammonticchiate
sono calze, pantofole, corsetti e camiciole.
Io Tiresia, vecchio dai capezzoli vizzi
la scena percepii, predissi il resto –

l’ospite atteso l’attendevo anch’io.
E lui ti arriva, giovin foruncolotico,
impiegatuccio di una immobiliare,
con una sicumera che gli calza, a quello zotico
come un cilindro in testa a un pescecane.
L’ora adesso è propizia, crede lui,
fine del pasto, lei è stanca e stufa,
si studia d’eccitarla, e fa un approccio
non respinto, se non desiderato.
Infocato e deciso, ecco l’accosta,
le mani esplorano, senza resistenza,
la vanità non esige risposta,
trova consenso nell’indifferenza.
(E io Tiresia ho presofferto tutto
quel che s’inscena sul divano, o letto,
io che a Tebe sedetti, sotto il muro
e camminai tra gli ultimi dei morti).
Dopo un estremo bacio, concesso da padrone,
giù per la scala buia incespica a tentoni...

Lei si volta e si guarda un momento allo specchio,
s’è accorta appena che l’amante è partito;
schiude il cervello a un pensiero malforme:
“Be’ questo è fatto: son contenta, è finito”.
Quando leggiadra donna cede alla follia
e sola avanti e indietro cammina per la stanza,
con mano automatica la chioma si ravvia
e mette un disco per la circostanza.

“Questa musica mi scivolava accanto sulle acque”
e per lo Strand, su per Queen Victoria Street.
O Città città, odo talora
accanto ad un locale di Lower Thames Street,
il grato lamentìo di un mandolino
e da dentro un vocìo e un tramestìo
dove merìggiano i pescivendoli; dove i muri
di Magno Martire racchiudono
splendore inesplicabile di bianco e oro ionio.

Trasuda il fiume
petrolio e catrame
le chiatte in deriva
al volgere della marea
vele rosse

ampie
sottovento, ondeggiano sul pesante pennone.
Sciacquìo di chiatte
ai tronchi in deriva
lungo il tratto di Greenwich
oltre l'Isola dei Cani.
Weialala leia
Wallala leialala

Elisabetta e Leicester
remi battenti
la poppa era formata
una conchiglia dorata
rossa e oro
brusca l'onda
increspava l'una e l'altra sponda
il vento di sudovest
sulla corrente portava
lo scampanìo a distesa
torri bianche
Weialala leia
Wallala leialala

"Alberi polverosi e tramvai.
Highbury mi fe'. Disfecermi
Richmond e Kew. A Richmond le ginocchia alzai
sdraiata sul fondo di un'angusta canoa".

"Ho i piedi a Moorgate,
e il cuore sotto i piedi. Dopo il fatto
lui pianse. Promise: 'Ricomincio da capo'.
Non commentai. Di che dovrei lagnarmi?"

"Marina di Margate.
Non so connettere
niente con niente.
Unghie rotte di mani sozze.
I miei, gente alla buona che non si aspetta
niente".
la la

A Cartagine poi venni

Rovente rovente rovente rovente
O Signore tu mi strappi
O Signore tu strappi

rovente

IV. Morte per acqua

Fleba il Fenicio, morto da due settimane,
scordò il grido dei gabbiani, e il gonfio mare profondo
e il guadagno e la perdita.
                                        Una corrente sottomarina
gli spolpò le ossa in bisbigli. Mentre affiorava e andava a fondo
rivisse le stagioni della maturità e della giovinezza
entrando nel gorgo.
                                        Gentile o Giudeo
tu che giri la ruota e guardi sopravvento,
Fleba considera, un tempo bello e alto come te.

V. Ciò che disse il Tuono

Dopo il lume di torcia rosso su volti sudati
dopo il silenzio di gelo nei giardini
dopo l'agonia in luoghi petrosi
le grida e il pianto
prigione e palazzo e riverbero
di tuono di primavera sopra monti lontani
colui ch'era vivo ora è morto
noi ch'eravamo vivi ora stiamo morendo
con un po' di pazienza

Qui non c'è acqua ma soltanto roccia
roccia e non acqua e la strada di sabbia
la strada che serpeggia e s'inerpica tra i monti
che son monti di roccia senz'acqua
se ci fosse acqua sosteremmo a bere
tra la roccia non si può sostare né pensare
secco il sudore e i piedi nella sabbia
se almeno ci fosse acqua nella roccia
bocca morta di monte dai denti cariati che non può sputare
qui né in piedi né distesi né seduti si può stare
non c'è nemmeno silenzio tra i monti

ma tuono secco sterile senza pioggia
non c'è nemmeno solitudine tra i monti
ma cupi volti rossi ghignano e ringhiano
dagli usci di case di fango screpolate
Se ci fosse acqua
e niente roccia
se ci fosse roccia
e anche acqua
e acqua
una fonte
una pozza nella roccia
se almeno ci fosse suono d'acqua
non la cicala
e il canto dell'erba secca
ma suono d'acqua sopra una roccia
dove il tordo eremita canta tra i pini
clof clop clof clop clop clop clop
ma non c'è acqua

Chi è il terzo che ti cammina sempre al fianco?
Conto, e ci siamo solo tu e io
ma guardo avanti per la strada bianca
e ce n'è sempre un altro che ti cammina al fianco
scivola avvolto in un mantello bruno, incappucciato
non so se uomo o donna
– Ma chi è che ti sta all'altro fianco?

Che è quel suono alto nell'aria
mormorìo di materno lamento
Chi sono quelle orde incappucciate che sciamano
per pianure infinite, inciampano nella terra screpolata
cinta soltanto dal piatto orizzonte
Che è quella città che sopra i monti
si sgretola e riforma e scoppia nell'aria violetta
torri che crollano
Gerusalemme Atene Alessandria
Vienna Londra
Irreali

Una donna tendeva la lunga chioma nera
e da quelle corde traeva musica di bisbigli
e pipistrelli dai volti di bambini nella luce violetta
squittivano, e battevano le ali
e a testa in giù strisciavano per un muro annerito

e capovolte nell'aria erano torri
e rintoccavano memori campane, che battevano l'ore
e cantavano voci da cisterne vuote e da pozzi stremati.

In questo buco squallido tra i monti
al lume fioco della luna, canta l'erba
sulle tombe sconvolte, attorno alla cappella
v'è la cappella vuota, dimora soltanto del vento.
Non ha finestre, e la porta sbatte,
ossa secche non fanno male a nessuno.
Solo, sulla trave del tetto stava un gallo
chicchirichì chicchirichì
nel bagliore di un lampo. Poi una raffica umida
che portava la pioggia

Il Gange era in secca, e le foglie flosce
aspettavano pioggia, mentre nuvole nere
lontano s'addensavano, sopra l'Himavant.
La giungla si accucciava, ingobbita nel silenzio.
Allora parlò il tuono:
Da
Datta: che abbiamo dato?
Amico mio, sangue che mi scuote il cuore
l'audacia tremenda di un momento di resa
che un'èra intera di prudenza non vale a ritrattare
per questo, e per questo soltanto, siamo esistiti
e questo non si troverà nei nostri necrologi
o nelle lapidi velate dal benefico ragno
o sotto i sigilli infranti dallo scarno legale
nelle nostre stanze vuote
Da
Dayadhvam: ho sentito la chiave
girare una volta nella porta e girare una volta soltanto
noi pensiamo alla chiave, ciascuno nella sua prigione
pensando alla chiave, ciascuno conferma una prigione
solo, al calar della notte, eterei rumori
ravvivano per un momento un Coriolano disfatto
Da
Damyata: la barca rispondeva
gaia, alla mano esperta di vela e di remo
calmo il mare, il tuo cuore avrebbe risposto
gaio all'invito, battendo obbediente
al governo delle mani

Sedevo sulla spiaggia
e pescavo, con l'arido piano alle spalle
Sistemerò almeno le mie terre?
Il London Bridge cade giù cade giù cade giù
Poi s'ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O rondine rondine
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie
Questi frammenti ho ammucchiato per contenere le mie rovine
Be' allora vi sistemo io. Hieronymo è impazzito un'altra volta.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih

Note alla Terra guasta

Non solo il titolo ma il disegno del poema e, in buona misura, il simbolismo che vi compare sono stati suggeriti dal volume di Miss Jessie L. Weston sulla leggenda del Graal, *From Ritual to Romance* (Cambridge). Questo libro, in effetti, delucideràle difficoltà del testo assai meglio delle mie note, e gli devo tanto da raccomandarlo (indipendentemente dal grande interesse che di per sé presenta) a chiunque ritenga che il poema valga una delucidazione del genere. Ho anche contratto un debito di carattere generale verso un'altra opera di antropologia, *The Golden Bough*, che ha esercitato un influsso profondo sulla nostra generazione; mi sono servito specialmente dei due volumi *Adonis, Attis, Osiris.* Chiunque abbia una certa conoscenza di queste opere coglierà immediatamente nel poema certi riferimenti ai riti della vegetazione.

I. LITURGIA DEI DEFUNTI

Verso 20. Cfr. Ezechiele II, 1.

23. Cfr. Ecclesiaste XII, 5.

31. V. *Tristan und Isolde* I, vv. 5-8.

42. Id. III, v. 24.

46. Non conosco in tutti i particolari la configurazione del mazzo dei Tarocchi, e ovviamente me ne sono distaccato per adattarlo ai miei scopi. Il Penduto, che fa parte del mazzo tradizionale, mi serve per due ragioni: perché nella mia mente lo associo al Dio Impiccato di Frazer, e perché lo accosto alla figura incappucciata dell'episodio dei Discepoli di Emmaus nella V parte. Più avanti compaiono il Marinaio Fenicio e il Mercante, come pure le "folle di gente", mentre la Morte per acqua si compie nella IV parte. L'Uomo con Tre Bastoni, che appartiene effettivamente al mazzo dei Tarocchi, lo associo, invero arbitrariamente, allo stesso Re Pescatore.

60. Cfr. Baudelaire:

"Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
où le spectre en plein jour raccroche le passant."

63. Cfr. Inferno III, vv. 55-57:

"sì lunga tratta
di gente, ch' i' non averei creduto
che morte tanta n'avesse disfatta."

64. Cfr. Inferno IV, vv. 25-27:

"Quivi, secondo che per ascoltare,
non avea pianto mai che di sospiri
che l'aura eterna facevan tremare."

68. Un fenomeno che ho spesso notato.

74. Cfr. il Lamento funebre nel *White Devil* di Webster.

76. V. Baudelaire, Prefazione a *Les Fleurs du Mal.*

II. UNA PARTITA A SCACCHI

77. Cfr. *Antony and Cleopatra* II, ii, v. 190.
92. *Laquearia*. V. Eneide I, v. 726:
"dependent lychni laquearibus aureis
incensi, et noctem flammis funalia vincunt."
98. Scena silvana. V. Milton, *Paradise Lost* IV, v. 140.
99. V. Ovidio, *Metamorfosi* VI, Filomela.
100. Cfr. Parte III, v. 204.
115. Cfr. Parte III, v. 195.
118. Cfr. Webster: "È sempre il vento a quella porta?"
126. Cfr. Parte I, vv. 37, 48.
138. Cfr. la partita a scacchi in *Women Beware Women* di Middleton.

III. IL SERMONE DEL FUOCO

176. V. Spenser, *Prothalamion*.
192. Cfr. *The Tempest* I, ii.
196. Cfr. Marvell, *To His Coy Mistress.*
197. Cfr. Day, *Parliament of Bees*:
"Quando d'un tratto, se ascoltate, udrete
strepito di corni e di caccia, che porteranno
Atteone a Diana in primavera,
dove tutti mireranno la sua nuda pelle…"
199. Ignoro quale sia l'origine della ballata da cui sono tratti questi versi: mi è stato detto che proviene da Sydney, in Australia.
202. V. Verlaine, *Parsifal.*
210. L'uva passa era quotata a un prezzo che comprendeva "costo, assicurazione e trasporto a Londra" e la polizza di carico ecc. era rimessa all'acquirente contro pagamento della tratta a vista.
218. Tiresia, sebbene semplice spettatore e tutt'altro che "personaggio", è però la figura più importante del poema, e unifica tutte le altre. Come il Mercante con un occhio solo, venditore di uva passa, si fonde col Marinaio Fenicio, e quest'ultimo non è del tutto distinto da Ferdinando principe di Napoli, così tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi s'incontrano in Tiresia. Insomma, la sostanza del poema consiste in quel che Tiresia *vede*. L'intero luogo ovidiano riveste un grande interesse antropologico:

"…Cum Iunone iocos et 'maior vestra profecto est
quam quae contigit maribus,' dixisse, 'voluptas'.
Illa negat, placuit quae sit sententia docti
quaerere Tiresiae: venus huic erat utraque nota.
Nam duo magnorum viridi coeuntia silva
corpora serpentum baculi violaverat ictu
deque viro factus, mirabile, femina septem

egerat autumnos; octavo cursus eosdem
vidit et 'est vestra si tanta potentia plagae,'
dixit 'ut auctoris sortem in contraria mutet,
nunc quoque vos feriam!' percussis anguibus isdem
forma prior rediit genetivaque venit imago.
Arbiter hic igitur sumptus de lite iocosa
dicta Iovis firmat; gravius Saturnia iusto
nec pro materia fertur doluisse suique
iudicis aeterna damnavit lumina nocte,
at pater omnipotens (neque enim licet inrita cuiquam
facta dei fecisse deo) pro lumine adempto
scire futura dedit poenamque levavit honore."

221. Rispetto ai versi di Saffo questi possono sembrare meno precisi, ma io avevo in mente il pescatore di costa, o "di *dory*", che ritorna al calar della notte.
253. V. Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, Canzone.
257. V. *The Tempest*, come sopra.
264. Fra tutti gli interni di Wren, quello di St Magnus Martyr è a mio giudizio uno dei migliori. V. *The Proposed Demolition of Nineteen City Churches* (P. S. King & Son Ltd).
266. Qui comincia il canto delle (tre) Figlie del Tamigi. Dal verso 292 al 306 compreso, esse parlano l'una dopo l'altra. V. *Götterdämmerung* III, i: le Figlie del Reno.
279. V. Froude, *Elizabeth*, vol. I, cap. iv, lettera di De Quadra a Filippo di Spagna: "Quel pomeriggio eravamo sul fiume ad assistere ai giuochi su una barca da parata. (La Regina) era sola a poppa con Lord Robert e con me, quando cominciarono a fare discorsi fatui e li spinsero tanto oltre che alla fine Lord Robert disse che, essendo io presente, non v'era ragione perché non si sposassero, se così piaceva alla regina."
293. Cfr. Purgatorio V, 133:

"Ricorditi di me, che son la Pia;
Siena mi fe', disfecemi Maremma."

307. V. S. Agostino, *Le Confessioni*: "a Cartagine poi venni, e da ogni parte mi cantava nelle orecchie un calderone di empi amori."
308. Il testo completo del Sermone del Fuoco del Budda (d'importanza pari al Sermone della Montagna), da cui sono tratte queste parole, lo si può leggere tradotto in *Buddhism in Translation* (Harvard Oriental Series), del compianto Henry C. Warren. Mr. Warren fu uno dei grandi pionieri degli studi buddistici in Occidente.
309. Ancora dalle *Confessioni* di S. Agostino. L'accostamento dei due rappresentanti dell'ascetismo d'Oriente e d'Occidente al culmine di questa parte del poema non è accidentale.

V. CIÒ CHE DISSE IL TUONO

La prima sezione della V parte fa uso di tre temi: il viaggio a Emmaus, l'andata alla Cappella del Periglio (v. il libro di Miss Weston) e la rovina dell'Europa orientale contemporanea.

357. È il *Turdus aonalaschkae pallasii*, il tordo eremita che ho udito nella provincia del Québec. Secondo Chapman (*Handbook of Birds of Eastern North America*), "frequenta in prevalenza foreste appartate e il folto delle macchie [...]. Il suo verso non spicca né per varietà né per volume, ma non ha rivali per purezza e dolcezza di tono e per raffinata modulazione". Il suo "canto d'acqua stillante" è giustamente famoso.

360. I versi che seguono furono ispirati dalla relazione di una spedizione antartica (non ricordo quale, credo una di Shackleton): vi si narrava che gli esploratori, giunti allo stremo delle forze, avevano costantemente l'illusione che nel gruppo vi fosse *una persona in più* di quante non se ne potessero effettivamente contare.

366-76. Cfr. Hermann Hesse, *Blick ins Chaos*: "Schon ist halb Europa, schon ist zumindest der halbe Osten Europas auf dem Wege zum Chaos, fährt betrunken im heiligen Wahn am Abgrund entlang und singt dazu, singt betrunken und hymnisch wie Dmitri Karamasoff sang. Ueber diese Lieder lacht der Bürger beleidigt, der Heilige und Seher hört sie mit Tränen."

401. "Datta, dayadhvam, damyata" ("Dona, compatisci, doma"). La parabola del significato del Tuono si trova nelle *Brihadaranyaka–Upanishad*, 5, 1. V. la traduzione in *Sechzig Upanishads des Veda*, del Deussen, p. 489.

407. Cfr. Webster, *The White Devil* V, vi:

"...si risposeranno
prima che il verme roda il tuo sudario, e il ragno
tessa una lieve cortina ai tuoi epitaffi."

411. Cfr Inferno XXXIII, 46:

"ed io senti' chiavar l'uscio di sotto
all'orribile torre."

Cfr. anche Bradley, *Appearance and Reality*, p. 306:

"Le mie sensazioni esterne non sono meno individuali dei miei pensieri o dei miei sentimenti. Nell'uno come nell'altro caso la mia esperienza cade entro il mio proprio cerchio, un cerchio chiuso verso l'esterno; e ogni sfera è opaca a quelle che la circondano, sebbene tutti i loro elementi siano simili [...]. Insomma, considerato come esistenza che compare in un'anima, tutto il mondo è particolare a ciascuna e individuale rispetto a quell'anima."

424. V. Weston, *From Ritual to Romance*; capitolo sul Re Pescatore.

427. V. Purgatorio XXVI, 148.

"'Ara vos prec per aquella valor
que vos condus al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor.'
Poi s'ascose nel foco che gli affina."

428. V. *Pervigilium Veneris*. Cfr. Filomela nelle parti II e III.
429. V. Gérard de Nerval, sonetto *El Desdichado*.
431. V. Kyd, *The Spanish Tragedy*.
433. Shantih. Ripetuta, come in questo caso, la parola costituisce la conclusione formale di una Upanishad. Il nostro equivalente è “Pace che trascende l’intelletto”.

Tradurre Eliot oggi: il Modernismo fra tradizione e sistema letterario

1. Linee e tracce

Una (ancora una) traduzione[3] del *Waste Land* non ha alcuna motivazione informativa o utilità pratica da rivendicare, alcun effetto-sorpresa o abbuono di novità da addurre. Il radicamento nella cultura italiana del capolavoro assoluto della poesia modernista in lingua inglese, apparso nel 1922, "anno mirabile", si deve in primo luogo alle numerose traduzioni,[4] sgranate fino ai nostri giorni, che ne hanno favorito la diffusione presso un pubblico ben più vasto di quello specialistico alimentando un successo che ha pochi (e forse meno che pochi) eguali nella letteratura contemporanea. Alcune – la prima e classica di Praz su tutte, un "archetipo di traduzione" del poema[5] –, hanno sedimentato, talora con la cogenza (talora con l'illusione, o la pretesa) del *ne varietur*, consuetudini, convenzioni, modulazioni ritmiche, parafrastiche e glossali, che hanno generato un "rumore di fondo", o "palinsesto" di voci e di scrittura, cumulativo e costante.

Ma nella ricezione di un testo letterario è anche attiva l'interferenza della critica: non *un altro* rumore di fondo, *un altro* palinsesto, piuttosto una *versione ulteriore* di *quel* rumore di fondo, di *quel* palinsesto. Così, nel loro spazio multilingue, le traduzioni del *Waste Land* intrattengono un fitto dialogo tra loro e con una copiosa produzione intellettuale poliglotta, "traduttiva"nel senso della tipologia di Jakobson (1987: 429), impegnata a delucidare le tecniche compositive, a tracciare gli itinerari significanti e a rimodulare periodicamente il "messaggio" di un'opera centrale del Modernismo, salutata come emblema della "tradizione del nuovo" e "classico del novecento"; anzi, con gesto collusivo, concorrono alla sua canonizzazione, ne *assumono* lo statuto e di riflesso canonizzano se stesse.

Eliot, del resto, aveva precostituito per queste formule un'affabulazione accattivante, non priva di esiti teorico-critici sorprendenti. Si consideri la tesi centrale del suo saggio più noto: chiunque intenda dedicare seriamente il suo talento individuale alla scrittura poetica dev'essere dotato di un incrollabile senso della storia ma anche della consapevolezza che la tradizione dispone i suoi classici in un ordine simultaneo, non sequenziale e non

[3] Non *Una nuova traduzione*: ogni traduzione appartiene al suo tempo, ed è il *tempo* che è *nuovo*. Si pensi al significato asimmetrico di *vecchia traduzione*: una *nuova traduzione* fa diventare *vecchia* la precedente?

[4] Se ne veda un elenco esauriente e aggiornato in Peron (2014: 259-260 nota 6; 261 nota 16).

[5] Parziale (V parte) in "La Fiera Letteraria", II, 8, 1926; integrale, in "Circoli", II, 4, 1932; poi, con tre poesie minori di Eliot, Firenze, Fussi 1949; infine, dal 1963, Torino, Einaudi.

evolutivo, che la creazione della "nuova opera d'arte" modifica e riallinea.[6] Datata al 1919, questa prescrizione paradossale di sapore pedagogico doveva ascendere a dottrina metaletteraria, forse sotto la suggestione del *rappel à l'ordre* antiavanguardistico del 1926, e dei suoi antecedenti "neoclassici", per godere di una fortuna straordinaria negli anni interbellici e oltre, anche al di fuori dell'anglosfera, e costituire un lascito cospicuo del Modernismo.[7]

Questa linea metacritica trova riscontro anche fuori della vicenda del *Waste Land*. È il caso di un "poema nuovo" suo contemporaneo, l'*Anabase* di Saint-John Perse (1924), di pari magnitudine e altrettanto rapidamente diffuso tra le élite letterarie d'Europa e d'America. Per volontà dell'*entourage* del poeta e sotto la sua condiscendente sorveglianza, vi si raccolse attorno, quale fattore di promozione del consenso, una prestigiosa *communauté sémiotique primaire* poetante-traducente-interpretante, in cui una stessa figura poteva ricoprire più ruoli, come fu per Eliot, Ungaretti e altri, le cui traduzioni e interpretazioni contribuirono a formare l'aggregato canonizzante e a riallineare l'ordine della *Weltliteratur*, simultaneo eppure radicato nella storia, del cui senso recavano preziosa testimonianza.[8]

In questa e altre combinazioni di casi esemplari si scorge una trama dalle forti implicazioni teoriche. Ogni lavoro su un'opera d'arte coopera a costruirne il significato sia alla sua epifania sia, per *traditio luminis*, in ogni tempo successivo; in ogni momento storico l'ordine canonico della Tradizione si regge su un consenso d'élite; nel reciproco, il formarsi, attorno al nuovo "classico", del complesso dei testi che lo costellano, modifica e riallinea quell'ordine; traduzione e critica formano e abitano uno spazio epistemico unico, dove ogni presa di parola disdice l'ancillarità dell'una e la parassitarietà dell'altra rispetto all'originale, di cui sono anzi alleate e complici per via della comune "mossa ermeneutica" (Steiner 1998³: cap. V); infine, il carattere della produzione e della circolazione di testi primari e derivati nelle

[6] Si tratta del terzo e del quarto capoverso di *Tradition and the individual talent* (Eliot 1951³: 14-15).

[7] Le motivazioni dell'"ascesa" si possono qui solo accennare. Nel quadro della lunga egemonia letteraria di Eliot, ben oltre i confini del conservatorismo politico e dell'anglo-cattolicesimo religioso, la linea culturale del "Criterion" (1922-39) e dei suoi numerosi volumi di saggi letterari e sociali incoraggiava una parte influente dell'élite accademica a ripensare al grande tema pedagogico-critico "che cos'è un classico?" per contrastare, in un'epoca ritenuta di crisi generale, la "perdita del centro" e la minaccia dell'apocalisse in ogni ambito della vita sociale e individuale, quello estetico compreso.

[8] Il supporto teorico a questa comunità era offerto da una versione *aperta*, generalizzata della nozione di *poème critique*, intuita da Mallarmé in soglia alla "rivoluzione dell'arte moderna", ripresa e rielaborata dal giovane Perse nel 1910, quindi in soglia al Modernismo (Melchionda 2007: 8-17).

"comunità semiotiche" convocate attorno a un progetto letterario impone la ridefinizione dei parametri dell'intertestualità in termini intergenerici.

Una ridefinizione ulteriore di quei parametri è però necessaria. Nell'epoca digitale il testo, con ogni discorso che lo riguarda, si muove in uno spazio multidimensionale, e il *campo intertestuale* non è altro che una versione ingenua dell'*universo ipertestuale*. Espansa in ogni direzione, la coscienza del senso della storia e dell'ordine simultaneo dei classici presiede alla riformulazione di categorie e procedure da applicare in ogni comparto del lavoro letterario, di cui costituisce il movente e la guida. E, a rigore, non opera una scelta ma ravvisa una necessità.

Questi non ovvi corollari del paradosso di Eliot trovano qui immediata applicazione: la coscienza della tradizione e del sistema letterario, dell'intertestualità *allargata* e della natura ipertestuale dello spazio in cui opera la traduzione letteraria (Ponzio 2005) ne enuncia alcune premesse protocollari.

Il gesto iniziale consiste nella "messa in situazione" del *Waste Land*, che appare datato per lingua, struttura e configurazione tecnico-poetica: sta all'*incipit* di quella rivoluzione del gusto e della sensibilità estetica che chiamiamo moderna oramai solo per convenzione e in senso storico-letterario. La precipitazione, nei versi e nelle note d'autore che presto li corredarono, di detriti eteroglossi, eterocliti e tra loro dissonanti, in cui risiede sia una causa sia una manifestazione della sua *difficoltà*, è storicizzata quale segno acuto di *letterarietà*, non di novecentismo o di Modernismo. Il poeta, che propone la sua esperienza messa a tema quale epitome espressiva dell'estinzione e della reviviscenza della Tradizione, inscena la renitenza all'omologazione dei detriti ammassati nei versi, divenuti giacimento culturale, e la frustrazione del progetto di sincronizzazione della Tradizione; e il lettore, nel riconoscere un modello di testualizzazione del rapporto fra Tradizione e Talento Individuale, celebra sì un (s)oggetto mirabile di poesia, ma in un *oggi* che non resiste alla storicizzazione.

La constatazione che il poema ha receduto alla storicità, dalla contemporaneità se non dalla sperimentalità, ha un notevole importo sulla definizione del compito primario del traduttore: non cedere alla tentazione di attualizzarlo radicalmente, anzi, cercare di tenerlo discosto dalla *propria* contemporaneità, senza accentuare le distanze ma senza trascurare, per esempio, la diffrazione dalle *proprie* delle sue *koinai*.[9] Un vero e proprio *hic salta*, probabilmente non solo per il traduttore italiano, è l'assetto sociolinguistico

[9] Un caso tipico riguarda la ricostruzione necessaria del sistema degli allocutivi in una lingua d'arrivo che non azzeri le distanze convenzionali, ma non le formalizzi troppo in base alle nozioni correnti di "familiarità" e di "cortesia". Sull'argomento è grato citare, in piena consentaneità, la lezione esperta e assai giudiziosa di Mengaldo (2014: 244-245).

e letterario delle tre “scene” di *Una partita a scacchi*, un “conflitto di lingue e di cultura” (Terracini 1957) ad alta intensità. Il duro *cockney* della finale “scena del pub” non convoca in equivalenza alcuno specifico dialetto italiano, pena il deragliamento comico dell’episodio, del tutto fuori questione; ma il ricorso iterato a colloquialismi e a costruzioni agrammaticali può egualmente ricreare la tensione violenta dell’originale sia col socioletto borghese dell’intermedia “scena dei nervi” sia col pretenzioso *pastiche* iperletterario della scena iniziale, d’ispirazione settecentesca nel *setting* ma percorsa da una visionarietà da incubo preromantico o giacomiano e da vibrazioni miltoniane e shakespeariane, che si possono ricalcare con un (attenuato) “alto” letterario, adottato pure nella resa dei *voiceover*, sempre shakespeariani, nella seconda e in fondo alla terza scena.

Non è meno impegnativa la ricerca di equivalenti per i socioletti ambientati negli anni ’20, assidui nel *Sermone del Fuoco*. La terminologia che genera l’“impiegatuccio di un’immobiliare” (“a small house agent’s clerk”, v. 232) non è la stessa dell’originale; e, subito dopo, “come un cilindro in testa a un pescecane” per “like a silk hat on a Bradford millionaire” (v. 234) non compone nella galleria della mente un dipinto *à la* Magritte, ma dal titolo e dall’intreccio della commedia di Dario Niccodemi *I pescecani* (1913) trae un’immagine grottesca, molto diffusa nella comunicazione sociale italiana durante e dopo la prima guerra mondiale, che qui castiga il degrado morale dei rampanti profittatori di guerra.

A volte la trama di reminiscenze, echi o tensioni tra parole e immagini, ripensata, può minare interpretazioni consolidate. È il caso della diafania etnologico-religiosa dei vv. 263-265, incompresa dai traduttori suggestionati dalla parziale ibridazione fonosemantica di *Ionian* e *Ionic* (*OED*, *s.vv.*) e indotti a correggere l’originale, disletto perché *difficilior. Ionian* rimanda all’antica Ionia costiera dei culti misterici, attigua alla regione di Smirne, patria di Mr. Eugenides (v. 209). Sovrapposta al “bianco e oro” dell’interno e delle colonne *ioniche* di St. Magnus the Martyr – l’antica chiesa della Reverenda Compagnia dei Pescivendoli nella City, riedificata in forme neoclassiche da Christopher Wren dopo il Grande Incendio di Londra del 1666, la parola aggiunge una fine allusione sincretistica ai colori liturgici della Resurrezione: nella vertigine creata tra fonosimbolismo, iconicità e shock culturale, la lingua, irretita in fulminea ipotiposi dallo “splendore inesplicabile” del cromatismo che le mura della chiesa “racchiudono”, denuncia la mancata comprensione del valore redentivo della Rinascita che segue la morte rituale del Cristo – e di Adone, notò Seferis. *Ionian* dovrà dunque intendersi, e rendersi, “ionio”.

Come si vede, livelli e piani e st(r)ati delle lingue e delle tradizioni letterarie coinvolte vanno tutti esplorati; anzi, i reperti vanno assemblati in un *labor* incessante che imita (*non* duplica) l'originale e il complesso ipertestuale che lo comprende. Basti qualche scampolo. L'agnizione ironica della commedia umana chauceriana dei *Canterbury Tales* al v. 1 non trova un equivalente di pari forza canonica nella lingua d'arrivo, che vi apprende la demolizione dell'April cortese, ora "il mese più crudele", ma evoca soltanto, in esigua compensazione, l'agnizione dell'"archetipo di traduzione" italiano nella serie verbale al presente dei vv. 1-3 (iterata all'imperfetto ai vv. 4-5, contro la variazione sintattica adottata da Praz). Analogamente agnitive e familiari alla nostra coscienza letteraria, nella resa delle onomatopee aviarie, sono l'adozione di una modulazione pascoliana-aristofanea (vv. 103, 203-204) e l'eco sfrontata di Palazzeschi (v. 357) per l'equivalente "idrico" del canto del tordo eremita, di rarefatta origine jonsoniana, suggerito dalla nota di Eliot *ad loc*.

Registrato ancora una volta che "traduzione-tradizione" è tutt'altro che un estenuato gioco di parole o vezzo di letterati, il traduttore, non che reclamare per sé una condizione illusoriamente edenica, sa di dover fare i conti con lo stato dell'arte a tutto campo, e sa pure che nel farli lo mette in questione: il processo di revisione non occorre istruirlo – sta *nel fatto*. Innovative o conservative, le sue scelte si qualificano in base al rapporto, stipulato appunto *in re*, con le tradizioni implicate. E in quelle scelte ogni distinzione tra ragione tecnica ed ermeneutica ha ben poco motivo di sussistere.

Questo lavoro, con ogni possibile "disagio dell'influenza", si è confrontato con la duplice canonicità, dell'originale eliotiano e del palinsesto italiano. Le osservazioni che seguono potranno chiarire alcune scelte, dirimenti ma solo liminari al gesto traducente.

2. Sulle "Note" di Eliot

È convinzione largamente condivisa che il *Waste Land* sia incompleto senza le note che Eliot vi appose in occasione della sua prima pubblicazione in volume, alla fine del 1922, e volle sempre ristampate nonostante le polemiche che ne accompagnarono la comparsa e l'insediamento nella tradizione editoriale e le perplessità e gli imbarazzi da lui stesso manifestati a più riprese – il tutto consegnato alla memoria dei libri. Almeno per alcuni lettori e critici, allusioni e citazioni vi sono registrate non tanto per documentare il retroterra erudito dei versi quanto per interagire con loro facendone esplo-

dere per superfetazione la poeticità situazionale. E (si perdoni la generalizzazione) non mancano nella tradizione letteraria interventi (para)testuali d'autore, successivi alla pubblicazione di un'opera, capaci di modificarne il significato e perfino di stravolgerne il genere.

Per non alterare le peculiarità delle *Note*, oramai innervate nella tradizione del testo, non sono state tradotte le citazioni in lingua altra dall'inglese né corretti errori fattuali o emendate imperfezioni formali, tranne che per Dante, restaurato in due luoghi altrimenti incomprensibili; non sono stati aggiornati i riferimenti alle fonti usando edizioni più accurate di quelle allora correnti (p. es., è notevolmente diversa la modulazione della *Commedia* quale *oggi* si legge e si ha in mente); né si è provveduto a integrare l'apparato col rinvio a fonti altrimenti accertate. Le particolarità dell'edizione originale sono state fin dove possibile rispettate: non è stata neppure corretta la numerazione dei versi arretrandola di una unità a partire dal v. 350, nonostante si tratti di una svista o di un banale errore di computo dell'autore, per lasciare inalterati i riferimenti numerici originali alla V parte.

3. Sul titolo del poema

Questa traduzione "nomina" il tema, e rende il titolo, del *Waste Land* con l'espressione *La terra guasta*, che restaura in parte un'eco dantesca colta in ambiente letterario italiano (espatriato) nel secondo dopoguerra tra i frammenti confluiti nel "caleidoscopio eliotiano":[10] "In mezzo mar siede un paese guasto […] che s'appella Creta", dove, nel cavo di "[u]na montagna […] che si chiamò Ida [e] or è diserta come cosa vieta", si erge la statua composita di un Veglio grondante da tutto il corpo lacrime copiose che vanno a formare i quattro fiumi infernali (Inferno XIV, 94-120). Ora, non sorprende che alcuni letterati fossero colpiti dalla potenza simbolica del *paese guasto*; sorprende se mai che, a parte l'allusione romanza, non facessero gran conto di un dato documentario anche troppo vistoso. All'*incipit* delle *Note*, Eliot indicava nell'indagine di Jessie Weston sul mito del Graal, *From Ritual to Romance*, la fonte primaria dell'impianto, del simbolismo e del titolo del poema, calco di *la terre gaste*,[11] la terra corrotta e inaridita dall'infermità del

[10] Melchiori (1963: 79 nota), cui si deve la suggestiva immagine del "caleidoscopio", ne attribuiva a Poggioli la felice intuizione, pur senza documentarla. Si trattava, in realtà, di un breve scritto, una "notarella aneddotica", come Poggioli lo intitolava (1955: 149-154).

[11] "E la terre gaste et soutaine", "e la terra guasta e deserta" (Weston 1920). La citazione è a p. 13; ma cfr. almeno l'intero II capitolo per la rete mitico-culturale che avviluppa il *Perceval* – e il *Waste Land*).

Re Pescatore che solo un Puro Cavaliere può redimere e guarire: il gran tema della *Queste* nel *Perceval* di Chrétien de Troyes e dei suoi continuatori. Su Dante, non una parola.[12]

Certo, all'Eliot "italiano" nulla mancava perché vi si stabilisse la trama concettuale che a Dante faceva capo. La *topographia* "cretese" e la *prosopographia* della statua lacrimante predicavano un formidabile stemma ideologico e morale del Poema Sacro: al mito antico del regno di Saturno, della sua fine e della nascita e infanzia di Giove (Virgilio, Ovidio) saldavano una versione potenziata nell'immaginario della statua sognata da Nabucodonosor (Daniele, 2), figura della fine d'ogni potere terreno, mentre l'inscrizione in soglia della *Queste* metteva *en abyme* la finalità salvifica del Viaggio. Riverberata nel *Waste Land,* la *Commedia* vi allestiva un suo meraviglioso "caleidoscopio": biblico, classico, e *romanzo*.

A dominare incontrastata in Italia era però la lettura tematica praziana della *Terra desolata*, introdotta da quel titolo, che sovraimponeva al mito del Re Pescatore la lamentazione dei Profeti per la distruzione di Gerusalemme e di altre Città – figura corriva d'ogni rovina postbellica d'Europa. L'espressione di Dante finiva per essere poco più di un *desideratum* equivoco, il *memento* disagevole di un'inadempienza cui sopperire, non con il consueto gioco citazionale, ma con la pratica traduttiva e critica; e qui, su entrambi i versanti, ancora in tempi più recenti, sostenitori entusiasti del dantismo di poeta, poema e titolo modulavano letture, perfino esegesi teleologiche, di consueta, usurata tradizione.[13]

Che fare, allora, del *Paese guasto*? Conviene semplicemente partire da quella che appare una variazione lessicale del testo di Dante su *terra guasta*: "paese" in luogo di "terra" sembra mettere "in situazione" *terre gaste*, che non è *tradotta* ma *adattata* al contesto – soluzione perfetta per *nominare* il *luogo* "che s'appella Creta", non applicabile allo *spazio* di Eliot, coestensivo con

[12] Nella "notarella" di Poggioli (1955: 153), Eliot *in propria persona* manifestava, più che sorpresa per il riferimento dantesco identificato dal grande slavista e comparatista, contrarietà per quella che ora gli appariva una *mistranslation* di Praz, da lui assai apprezzato come suo traduttore italiano.

[13] Ossola (2005: §4), in un'elegante disquisizione "danteliotiana", chiama in causa per la *trouvaille* "i poeti" – Caproni e Giudici – ignorando Melchiori e Poggioli; ma, in una *peroratio* un po' enfatica, recupera la linea *biblica* praziana in funzione dell'intero percorso poetico di Eliot, culminato nell'itinerario ascetico-teologico dei *Four Quartets* (1936-1943). E quanto ai traduttori, Bandinelli (1996)², l'unico ad adottare *Il paese guasto*, ne attribuiva il suggerimento a Caproni (!) ma rassicurava il lettore, in frontespizio e in quarta di copertina, che il *Waste Land* altro non era se non … *La terra desolata*!

tutta la Terra, scenario di tutta la Storia.[14] Insomma: se *Terra desolata* stride col perentorio rinvio a Miss Weston e alla "Terra guasta", la sua totale destituzione collide con la stessa motivazione della scelta dantesca. Non resta che far glossa dell'allusione al *Perceval*[15] e calligrafare in lingua nostra il fedele calco inglese.

Ai letterati italiani Dante aveva fornito una chiave per schiudere certe porte tematiche e concettuali del *Waste Land* e indicare una strada per la fuoruscita dalla *Terra desolata* – era stato, sotto quella rubrica, il loro, il nostro Virgilio. Percorsa la strada con ostinazione, concludiamo che, sulla modesta scena della resa del sostantivo nel titolo, *manet* Dante e *(re)enter* il *Perceval*, insediato nel luogo incipitale in cui Eliot tematizzava il debito contratto, grazie a Miss Weston, con alcuni miti di fondazione dell'identità europea, e per lui – *nel 1922*, non vent'anni dopo – della condizione umana. "Terra" toglie ogni risonanza *locale* latente in 'paese', mentre il recupero latino (e germanico) di "guasta" coopera a dissipare dalla severa architettura del testo ogni residua aura pietistica o patetica; e ne indura la lezione per la vibrazione ipertestuale degli etimi, oltre che del legame musaico con la tradizione romanza mediata dal poeta d'Europa da Eliot più venerato e amato.

Bibliografia

Bandinelli, A. (1996)[2] *T. S. Eliot. Il Paese Guasto (La terra desolata),* Bagni di Tivoli (Roma), Millelire Stampa Alternativa (traduzione apparsa in un'edizione d'arte nel 1992).

Chinol E. (1972) *T. S. Eliot. La terra desolata*, nella traduzione di Elio Chinol, con 11 disegni di Ernesto Treccani. Ravenna: Loperfido (traduzione già pubblicata in edizioni universitarie).

Eliot T. S. (1951)[3] *Tradition and the individual talent*: originariamente in due numeri di *The Egoist*, 1919; poi in *Selected Essays,* London, Faber and Faber.

[14] È singolare che faccia da vettore al cronotopo dell'Uomo Caduto lo sguardo del Veglio, che parte dal *paese* (Creta) ma percorre la Terra, appuntato su Roma "come suo speglio" (Inferno XIV, 105).

[15] *Contra,* Ossola (2006: 491 ss.) sostiene che il "mythe classique 'fondateur'" dell'Età dell'Oro, trasmigrato al quattordicesimo dell'Inferno, "nous offre le cadre allégorique de cette représentation tragique et de son titre" (492). In altri termini, per lui *exit* il *Perceval* (e con esso Miss Weston), e con i classici (incrociati col Sogno di Nabucodonosor) *enter* in gloria Dante (ma v. la nota 13). Con gli interventi di Ossola culmina l'itinerario di conoscenza intrapreso nel secondo '900 dalla cultura italiana per accostarsi al significato del poema attraverso il dantismo comunque annidato nel titolo. Di quell'itinerario la presente discussione può leggersi, specie nel capoverso finale, come un parodico *canon cancrizans*.

Eliot T. S. (1963) *The Waste Land*, in *Collected Poems 1909-1962*, London, Faber and Faber, 61-68.

Izzo C. (1967)[3] *T. S. Eliot* [Senza titolo: parti I-III del *Waste Land*] in *Poesia inglese del '900*, introduzione, versioni e note di Carlo Izzo, Collana "Fenice", Parma, Guanda, 13-24.

Jakobson R. (1987) *On linguistic aspects of translation*, in Pomorska K., Rudy S. (eds.) *Language in literature*, Cambridge (MA)/London, Harvard University Press, 428-435; ed. orig. Brower R. A. (ed.) *On translation*, Cambridge, Ma. Harvard University Press, 1959.

Melchionda M. (2007) *Una costellazione plurilingue*, Padova, Unipress.

Melchiori G. (1963) *I funamboli*, Torino, Einaudi.

Mengaldo P. V. (2014) *Traduzioni moderne in italiano: qualche aspetto*, in Brunetti G., Petrina A. (a cura di) *"Abeunt studia in mores." Saggi in onore di Mario Melchionda*, Padova, Padova University Press, 239-256.

Ossola C. (2005) *Dante nel Novecento europeo,* in "Il mondo in italiano. Annuario della Società Dante Alighieri" I, 155-65.

Ossola C. (2006) *Dante poète européen (XIXe et XXe siècles)*, in *De Florence à Venise. Études en l'honneur de Christian Bec,* réunis par François Livi et Carlo Ossola, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 477-512.

Peron G. (2014) *"Not only the title". Interpretazioni del titolo nelle traduzioni europee di "The Waste Land"*, in Brunetti G., Petrina A. (a cura di) *"Abeunt studia in mores." Saggi in onore di Mario Melchionda*, Padova, Padova University Press, 257-275.

Ponzio A. (2005) *Testo come ipertesto e traduzione letteraria*, Rimini, Guaraldi.

Praz M. (1963) *T. S. Eliot. La terra desolata; Frammento di un agone; Marcia trionfale*. Prefazione e traduzione di Mario Praz, "Collezione di poesia", Torino, Einaudi, 14-49; 77-86.

Rizzardi A. (1958) *T. S. Eliot* [Senza titolo: parti IV-V del *Waste Land*] *Le più belle pagine della letteratura nordamericana*, in Izzo C. (a cura di), "Pagine delle letterature di tutto il mondo", dir. Eugenio Montale, Milano, Nuova Accademia, 713-719.

Sanesi R. (1961) *T. S. Eliot. La terra desolata*, in Sanesi R. (a cura di) *Poesie di T. S. Eliot*, Milano, Bompiani. (più volte ripubbl. in vario formato anche presso altro editore).

Serpieri A. (1982) *T. S. Eliot. La terra desolata*, con il testo della prima redazione; introduzione, traduzione e note di Alessandro Serpieri, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli (delle successive stampe, alcune sono prive del testo della prima redazione).

Steiner G. (1998)[3] *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford/New York, Oxford University Press.

Terracini B. (1957) *Conflitti di lingue e di cultura*, Venezia, Neri Pozza.

Weston J. L. (1920) *From ritual to romance,* Cambridge, Cambridge University Press.